

FIKTIONALE STRUKTUR UND PHYSIKALISCHE REALITÄT IN DÜRRENMATTS *DIE PHYSIKER*¹

von Herbert Lehnert

Während der Arbeit an seiner "Komödie" *Die Physiker* definierte der Autor: "Das Ziel jedes Theaterstückes ist es, mit der Welt zu spielen. Theater ist also, für meine Überzeugung, nicht Wirklichkeit, sondern ein Spiel mit der Wirklichkeit, deren Verwandlung im Theater. Ich glaube, daß Wirklichkeit an sich nie erkennbar ist, sondern nur ihre Metamorphose."² In dieser Äußerung steckt einmal eine Verwahrung davor, mit falschen Maßstäben gemessen zu werden, wie es zur Zeit des Gespräches (aus dem die zitierte Äußerung stammt) gerade geschehen war, als Dürrenmatts *Frank der Fünfte* Proteste erregt hatte, weil Bankwesen und Wirtschaftswelt nicht so böse seien, wie von Dürrenmatt dargestellt. Solche Empfindlichkeiten hängen natürlich eng zusammen mit dem, was Dürrenmatt in dem letzten der eben zitierten Sätze ausdrückt. In der Literatur werden immer wieder Modelle angeboten, mit deren Hilfe der Leser die alltägliche Umwelt deutet. Das ist eine Gewohnheit, die aus jedermanns Kindertagen stammt, in denen Lesen zum Auffüllen mangelnder Lebenserfahrung diente. Dieser psychologische Untergrund ermutigt inhaltsbezogene primitiv-soziologische Interpretationen und Kritiken und erhält diese ungeachtet aller formalistischen und methodischen Einwände am Leben.

Ein "realistisches" Verständnis der "Komödie" *Die Physiker* liegt außerordentlich nahe, weil das Stück ein Gefühl der Bedrohung jedes Menschen durch das Anwachsen der Technik anspricht. Ein solches Gefühl wird durch die dauernden Veränderungen unserer Umwelt hervorgerufen, mehr noch von der allzu berechtigten Angst vor einem nuklearen Krieg, dessen Vernichtungstechnik alle vertrauten Proportionen überstiege.

Editor's Note: Mr. Lehnert is Professor of German and Chairman of the Department of German and Russian at the University of California at Irvine.

Ein realistisches Verständnis des Stückes erwartete, daß die Bedrohung "erkennbarer" wird, sich durch die Verwandlung in ein spielbares Modell auf vertraute Proportionen reduzieren ließe, daß sie auf der Bühne anschaulich würde. Solche Erwartungen könnten durch den letzten Satz des oben angeführten Zitates genährt werden, insofern die "Metamorphosen," die Verwandlungen in Fiktion, "Wirklichkeit" erkennbar machten. Der Satz enthält freilich auch die Feststellung, daß "Wirklichkeit" an sich, als Ganzes, unverwandelt, nie erkennbar sei.

Wir haben es hier also mit den Begriffen Fiktion und Wirklichkeit zu tun. Fiktion wird als Spiel-Modell bezeichnet und ist erkennbar, ja sie läßt mehr erkennbar werden als sie selbst ist, denn ihre Elemente sind aus der Wirklichkeit genommen, die an sich unerkennbar ist. Die Fiktion des Theaterstückes ist (wie die Bühne, auf der es aufgeführt wird) gleichsam ein beleuchtetes Spielfeld, das von Dunkel umgeben ist. Aus diesem Dunkel, der undurchschaubaren "Wirklichkeit," werden Gestalten, Probleme, Verhältnisse in die beleuchtete Zone gezogen, wo sie "spielen," sich also nicht so benehmen, wie sie es in ihrer eigenen undurchschaubaren Sphäre tun. Vielmehr halten sie sich an eine Ordnung, die dem Zuschauer das "Erkennen" ermöglicht, denn zum Begriff des Spiels gehören Regeln, ein vereinbartes "als ob."

Bemerkenswert ist an Dürrenmatts Äußerung, daß er Fiktion und Wirklichkeit nicht als Gegensätze sieht, sondern sie in einen funktionalen Zusammenhang stellt. Die Fiktion braucht die alltägliche Wirklichkeit, aus der sie ihr Spielfeld besetzt. Andererseits gibt es Bedrohliches in der alltäglichen Umwelt, das auch "Wirklichkeit" genannt wird und die Fiktion braucht, um erkennbar zu werden.

Diese Verhältnisse sind freilich so nur andeutend und auch einseitig beschrieben. Denn was im Spielfeld der Fiktion vor sich geht, ist zunächst Sprache, also eine Kommunikation von Autor und Leser, die bei der Aufführung durch die Vermittlung des Schauspielers geht und von den Gesten des Schauspielers bereichert (oder verfälscht) wird. Dann aber ist die Ordnung des Spieles, die stillen Voraussetzungen, die dem Leser oder Zuschauer das "Erkennen" ermöglichen, durch Traditionen bestimmt, auch dann, wenn diese Traditionen durchbrochen werden. Beides hängt schon deshalb eng zusammen, weil die Möglichkeit der Kommunikation in einer Sprache ja auf Tradition beruht, auf dem Festhalten an lautlichen und semantischen Werten.

In erster Linie sind hier die traditionellen Formen zu nennen,

die Einteilung eines Stückes in Szenen und Akte, die Frage der Zulässigkeit des Monologs und des Beiseitesprechens, der Unterschied zwischen Tragödie und Komödie, die drei Einheiten und vieles andere. Das klassische Bemühen um Abgrenzung der Formen, das romantische Bestreben, diese Formen aufzulösen, die Grenzen zu überschreiten, sind Weisen der Kommunikation von Autor und Leser oder Zuschauer. Feste Formgrenzen erlauben dem Zuschauer, bestimmte Erwartungen zu haben, erleichtern die Ordnung des "als ob," das die Fiktion bestimmt. Die romantischen Tendenzen weiten das Spielfeld aus und suchen Zuschauer und Leser in das Spiel einzubeziehen, in ein "Gesamtkunstwerk," das die Romantiker freilich noch nicht in dem handgreiflich äußerlichen Sinne nahmen wie später Wagner. Eine moderne Möglichkeit, die wir bei Dürrenmatt finden, ist die des *Spiels* mit den Formen, also ein Spiel mit den Erwartungen des Zuschauers, der auf Grund seiner Erfahrungen mit anderen Stücken sich in diesem Schauspiel auf eine gewohnte Weise orientieren will. Aber nicht nur diese traditionellen Formen, sondern auch andere Orientierungen aus der alltäglichen Umwelt des Zuschauers und aus seiner Bildung, seinen historischen Orientierungen, können zum Gegenstand eines Spiels mit Anspielungen werden.

Wir schalten hier eine weitere Überlegung ein, die den Unterschied sowie den funktionalen Zusammenhang von fiktionaler Welt im Drama (oder im Roman, was hier aber nicht zur Debatte steht) und der alltäglichen Umwelt des Lesers oder Zuschauers zu klären helfen soll. Ist die Wirklichkeit als Ganzes auch nicht erkennbar, so orientieren wir uns doch täglich in unserer Umwelt. Welt entsteht aus unseren Eindrücken auf der Grundlage von Orientierungen, mit deren Hilfe wir Eindrücke und Handlungen ordnen. Welt ist organisierte, also orientierte Erfahrung. Solche Orientierungen sind zum Beispiel Respekt, Rangbewußtsein, Autorität jeder Art, das Wissen um und das Verständnis für die Notwendigkeit, sich zu behaupten, das Mißtrauen gegenüber Autorität und Macht, aber auch so schlichte Dinge wie die Verkehrsregeln. Die wichtigste Orientierung ist unsere Sprache. Die Einzelsprache, mehr noch der indogermanische Sprachtyp, der die Logik unseres Denkens bestimmt, sind zugleich unentbehrliche wie zwingende Bahnen, in die unser Weltverständnis gelenkt wird. Orientierungen beruhen psychologisch auf tradierten Erfahrungen. Der Antikommunismus und überhaupt alle sogenannten Weltanschauungen sind Orientierungen, die unser Handeln determinieren, ganze Völker in erbitterte Kämpfe verwickeln, was die

Macht dieser Orientierungen deutlich genug beweist. Es hat aber nur beschränkten Wert, Orientierungen loswerden zu wollen, sie werden sofort durch andere ersetzt, was man an der Stärke der Versuchung erkennen kann, selbst nach einem "Parteiwechsel" parteikonform, etwa liberal oder konservativ zu denken. Ohne die ordnenden Orientierungen hätten wir keine Welt, sondern nur einen chaotischen Wirrwarr von Eindrücken.

Das System der Orientierungen auf den Spielfeld der Fiktion nennen wir Struktur. Das sprachliche Kunstwerk bietet eine durch seine Sprache sinnvoll orientierte Welt. Die Orientierungen unserer alltäglichen Umwelt bieten uns nur jeweils einen zweckorientierten Sinn, die Anwendungsbereiche der Orientierungen sind verschieden und überschneiden sich; eben das macht den chaotischen Eindruck der "Wirklichkeit" aus. Wer durch eine Weltanschauung versucht, seine Orientierungen zu harmonisieren, will die Welt wie eine fiktive Struktur begreifen. Die marxistische Weltanschauung tut dies und schreibt darum den in ihrem Machtbereich entstehenden sprachlichen Kunstwerken eine Rahmenstruktur vor, begreift andererseits historische Literatur im Rahmen ihrer festgelegten historischen, dialektischen, ökonomischen Orientierung. Marxistische Literaturkritik ist also Übersetzung eines Zusammenhangs von Orientierungen in einen anderen, wobei sowohl die fiktionale Struktur des Kunstwerkes wie die historische Orientierung des dialektischen Materialismus komplex sein können.

Auch eine humanistische oder katholische Weltanschauung (die nicht mit dem christlichen Glauben katholischer Konfession zu verwechseln ist) können im Sinne einer Struktur einen Gesamtsinn beanspruchen. Ist der Humanismus schon seiner Herkunft nach mit Kunstwerken eng verbunden, so ist der ästhetische Katholizismus, wie er in der Romantik aufkam, für das Entstehen katholischer Weltanschauungen verantwortlich. Daß auch der Marxismus aus dem Zeitalter romantisch-idealistischer Systeme stammt und trotz seiner Umkehrung des Idealismus viel von der säkularisierten Eschatologie des romantischen Goldenen Zeitalters am Ende der Zeiten bewahrt hat, bedarf nur dieser Erwähnung. Die Verwechslung von fiktiver und nicht-fiktiver Welt, die man so häufig findet, auch unter Interpreten (etwa im Rilke- oder Hölderlin-Kult) wird durch Weltanschauungen dieser Art immer wieder ermutigt.

Wer sich aber nicht an eine bestimmte Weltanschauung als alleingültige Wahrheit bindet, muß den wesentlichen Unterschied zwischen der Orientierung durch eine fiktionale Struktur in einem

sprachlichen Kunstwerk und den Orientierungen seiner alltäglichen Umwelt anerkennen: die Struktur eines sprachlichen Kunstwerkes ist auf einen Anfang und ein Ende und auf einen Sinn angelegt, die alltäglichen Orientierungen aber nicht, vor allem nicht in ihrer Gesamtheit. Ein wenig überspitzt kann man es als Witz formulieren: Der Unterschied zwischen einer fiktiven und der nicht-fiktiven, "wirklichen" Welt besteht darin, daß die erstere einen Sinn hat.

Der Sinn eines sprachlichen Kunstwerkes unterliegt als Struktur der Interpretation, er ist als Intention vom Autor in das Kunstwerk hineingetragen, was aber nur geschehen kann, weil das Spielfeld der Fiktion begrenzt ist, es also eine intentionale Struktur gibt, die Anfang und Ende, das Spiel der Motive, ja die Wortbedeutungen und die Zuordnung der Wörter zueinander im Sinne des vom Autor Gemeinten steuert.³ Die literarischen Formen, an die sich der Autor halten, die er durchbrechen oder mit denen er spielen kann, helfen, die Fiktion zu konstituieren; sie sind sowohl Weisen, das Spielfeld zu begrenzen wie Weisen, verständlich zu machen, was auf ihm geschieht. Dies kann nicht unterschieden werden. Spiel mit der traditionellen Form des Dramas gehört zur Intention in *Die Physiker*. Damit sind zugleich Orientierungen ins Spiel gebracht, die mit der klassischen Form zusammenhängen, durch sie im Leser oder Zuschauer heraufgerufen werden.

Dürrenmatt hat schon vor dem Erscheinen der "Komödie" *Die Physiker* in dem Gespräch, aus dem das eingangs Zitierte stammt, darauf aufmerksam gemacht, daß "die Einheit Raum, Zeit und Handlung streng gewahrt wird."⁴ Auch in der langen Szenenanweisung am Anfang des Stückes macht er in ähnlichen Worten darauf aufmerksam, setzt jedoch hinzu: "... einer Handlung, die unter Verrückten spielt, kommt nur die klassische Form bei."⁵ Dieser Satz ist ein wenig verdächtig, denn die Verrückten des Stückes sind gar nicht als Verrückte gemeint, wenn man von dem ambivalenten zweiten Schluß, ihrer Flucht in das Verrücktsein absieht. Die drei Einheiten und die "klassische Form" gelten nur bis zum ersten Schluß, das ist die Szene vor dem letzten Auftreten der Ärztin.⁶ Dieser Scheinschluß ist das Ende des scheinhaften klassischen, humanen Schauspiels, für das die klassische Einheit gilt. Der zweite, richtige Schluß führt Züge eines Zukunftsromans zuende, die schon immer die scheinklassische Handlung begleitet hatten. Mit der Vision des Physikers Möbius in seiner Salomorolle: "... eine blauschimmernde Wüste, und irgendwo, um einen kleinen, gelben, namenlosen Stern kreist, sinnlos, immerzu, die

radioaktive Erde,"⁷ ist die Einheit der Zeit ohnehin aufgerissen in eine imaginative Zukunft, die der Zuschauer befürchten muß.

In diesem Schluß werden die drei Physiker zu unfreiwilligen Opfern. Ihr Versuch, sich selbst aus der Menschheit auszuschließen und damit ihrem Leben einen humanen Sinn zu geben, scheitert. Der humane Sinn des Lebens, eine Orientierung also, wie wir sie von Dramen der deutschen Klassik erwarten, rechtfertigt nach der Meinung der Physiker auch Untaten. Möbius sucht die drei Morde an den Krankenschwestern als Opfer zu deuten, um die Selbsteinschließung der drei Physiker zu sichern. Da ihr Selbstopfer die Menschheit vor den verderblichen Folgen der physikalischen Entdeckungen bewahrt, sind die Morde an den liebenden Schwestern sinnvoll.

Die Szene, in der die schöne Übereinstimmung der drei Physiker festgestellt wird, ist die des Scheinschlusses. Ihre Pathetik enthält Warnungen für den Zuschauer, schon bevor der Scheinschluß sich als solcher enthüllt. Die drei Physiker haben sich "feierlich erhoben," was ausdrücklich so vorgeschrieben wird, und bringen jeder einen Trinkspruch auf ihr eigenes Krankenschwester-Opfer aus. Der Trinkspruch der Hauptperson, Möbius, bedient sich religiöser Ausdrucksweise:

Monika! Ich mußte dich opfern. Deine Liebe segne die Freundschaft, die wir drei Physiker in deinem Namen geschlossen haben. Gib uns die Kraft, als Narren das Geheimnis unserer Wissenschaft treu zu bewahren.⁸

Die religiöse Sprache: "segne," "in deinem Namen," "gib uns die Kraft," steht neben dem betulichen "treu zu bewahren." In dieses Wortfeld paßt auch das altertümliche "Narren" für "Irre," das aber zugleich im modernen Sinne die Selbsttäuschung anzeigt.⁹ Darauf weist vor allem die komisch-eindringliche dreimalige Wiederholung des Krankenschwester-Mordes hin und das ebenso wiederholte Motiv der Liebe der Geopferten. Ein Mord bleibt eine unentschuldbare willkürliche Verfügung über das Leben eines Menschen. Der humanitäre Sinn ist der Versuch der Sinngebung eines Sinnlosen. Einer der Physiker drückt das Bedürfnis, die Sinnlosigkeit zu beseitigen, einmal direkt aus. Er sei Physiker geworden, "um die scheinbare Unordnung in der Natur auf eine höhere Ordnung zurückzuführen."¹⁰

Damit wird auf wohlbekannte klassische Muster angespielt: Was auf der dunklen Erde uns als tragisch beschwert, wird durchscheinend für eine höhere Ordnung, die schwere Taten, Hinrichtungen Unschuldiger, unverdientes Unglück, mit ihrem höheren

Sinn verklärt. So nimmt Schillers Maria Stuart ihr ungerechtes Urteil auf sich, um frühere Schuld sühnen zu können, so geht Egmont seinem ungerechten Tod entgegen als Opfer für die Freiheit seines Volkes. In diesem Sinne der Unterscheidung zwischen irdischer nur scheinbarer Sinnlosigkeit und einer sinnvollen Deutung des tragischen Geschehens auf höherer Ebene sind auch die Sentenzen zu verstehen, mit denen die drei Physiker nacheinander den Scheinschluß bezeichnen: "Verrückt aber weise," "gefangen aber frei," "Physiker aber unschuldig."¹¹ Da die beiden ersten Sentenzen Oxymora sind, wird auch die letzte in diese Stilfigur einbezogen und der Physiker in der Freiheit ohne weiteres zum Schuldigen gemacht, zum Träger eines menschlichen Gebrechens, das er in reiner Menschlichkeit sühnt. Nur ist eben die Menschlichkeit dieser Physiker keineswegs rein. Schuldig ist Möbius nicht so sehr als Physiker, sondern, worüber er sich hinwegtäuscht, eher als Mensch, als er seine nächste Aufgabe, Frau und Kinder, um seiner Welterrettungsidee willen im Stich ließ.

Das Spiel mit Euphemismen zog sich schon von Anfang an durch das Stück. Die scheinklassische Sinnggebung und ihre Enthüllung als Schein in der Schlußszene ist der Gipfel einer strukturellen Linie. Schon in der Szenenanweisung am Anfang werden "human bewaldete Hügel" beschrieben und "eine weite, abends rauchende Ebene. . . — einst ein düsteres Moor—nun von Kanälen durchzogen und fruchtbar, mit einer Strafanstalt irgendwo und dazu gehörendem landwirtschaftlichem Großbetrieb, so daß überall schweisgsame und schattenhafte Gruppen und Grüppchen von hackenden und umgrabenden Verbrechern sichtbar sind." Es ist deutlich, wie hier eine idyllische Sprachschicht, die dem Jugendstil angehören könnte (freilich ist das Adverb "human" ein satirisches Einsprengsel, ein Signal für den Leser) und eine naturalistische, enthüllende ("Strafanstalt," "Verbrecher") zusammenstoßen. Ein Mord in der Handlung wird zum "Unglücksfall,"¹² ein offizieller Euphemismus des Sanatoriums. Im zweiten Akt wird das Spiel der Euphemismen wiederholt, nur die Rolle dessen, der die Euphemismen anwendet, wechselt, eine witzige Variante.¹³ Der Versuch der früheren Frau Möbius und ihres bibelfesten zweiten Gatten, Möbius' Abschied von seinen Kindern euphemistisch zu gestalten, scheitert an Möbius' "Psalm Salomis, den Weltraumfahrern zu singen," in dem er die unmenschlichen Zonen bezeichnet, in denen die Weltraumfahrer als Boten der modernen Technik und Wissenschaft vordringen, was zugleich ein deutliches Hervortreten des Zukunftsroman-, des "science fiction"-Themas ist. Dieser "Psalm"

macht Gebrauch von der sogenannten Gassensprache: "abhauen, verrecken, fressen, stinken, Fratze" sind Wörter, die dem gutartigen Versuch der ehemaligen Frau Möbius, mit innigem Blockflötenspiel den Abschied auf immer zu verklären, schockierend entgegengesetzt werden. Aber dieser Schock wird sogleich zurückgenommen, da Möbius sein Benehmen als Verrücktspielen erklärt, um seinerseits den Abschied seiner Familie zu erleichtern und endgültig zu machen.¹⁴ Bald darauf endet eine schöne und sentimentale Liebeszene mit Möbius' Mord an Schwester Monika.

Die Gestalt der "Irrenärztin," wie das Personenverzeichnis ohne Scheu sagt (während die Szenenanweisung am Anfang nach dem ersten Vorkommen des Wortes "Irrenhaus" betulich hinzufügt: "Nun ist das Wort doch gefallen"¹⁵) ist von dem Spiel mit humanistischen Euphemismen bestimmt. Sie, die sich am Ende als machtgerige, hysterische Psychopathin herausstellen soll, präsentiert sich anfangs als "hoffnungslos romantische Philanthropin." Freilich ist als Signal für den Zuschauer das Wort "Irrenarzt" angebracht, noch dazu neben dem eigentlich zu erwartenden "Psychiater."¹⁶ Der Autor läßt den falschen Charakter der Philanthropin mehrfach erkennbar werden, ermöglicht dem Zuschauer aber dennoch, in seine gewohnte und beruhigende Vorstellung einer humanen Ärztin wieder zurückzufallen. Im Gespräch mit dem Polizeinspektor fällt diese Äußerung der Ärztin: "Für wen sich meine Patienten halten, bestimme ich."¹⁷ Dieser Satz soll die Unruhe des Zuschauers erregen. Wir werden an schaurige Beispiele von Willkürakten von Menschen an Menschen erinnert. Dem deutschen Zuschauer fällt das Wort ein, das sowohl einem nationalsozialistischen Würdenträger zugeschrieben wurde, der durch gelegentliche Anflüge von Bonhomie populär geworden war, wie einem Wiener Bürgermeister: "Wer Jude ist, bestimme ich." Der Gedanke der Willkür, die darin besteht, über einen Menschen bestimmen zu können, erregt blitzschnell weitere Vorstellungen aus unserer Erfahrung, etwa die Selektionen in Auschwitz oder wo immer Macht über Abhängige mißbraucht wurde und wird. Es folgt jedoch in der gleichen Rede der Ärztin ein Satz, der die Vorstellung tyrannischer Willkür wieder verwischt und sie auf die verstehende Ärztin reduziert: "Ich kenne sie [die Patienten] weitaus besser als sie sich selbst kennen."

Aus den genannten Beispielen wird deutlich, daß hinter diesem Spiel zwischen humanistischer Sinngebung und Desillusionierung die Intention steckt, humanistische Orientierungen mit inhumanem Zwang zu assoziieren. Schon in der humanen Landschaft mit der

Strafanstalt und den Verbrechern in der ersten Szenenanweisung ist das deutlich, und das Motiv der Einschließung begleitet das der humanen Sinngebung ja überall, am Schluß, mit der Erscheinung der herkulischen Pfleger, wird es für einen Augenblick sogar dominant. Die klassische Drei-Einheit wird durch die Beschränkung der Handlung auf die verschlossene Villa ermöglicht. Der Scherz in der anfänglichen Szenenanweisung, "einer Handlung, die unter Verrückten spielt, kommt nur die klassische Form bei,"¹⁸ ist somit hintergründig aufzufassen.

Dürrenmatts "Komödie" *Die Physiker* ist, jedenfalls bis zu ihrem Scheinschluß, von einer intentionalen Strukturlinie geleitet, die auf eine Orientierung des Zuschauers anspielt: die humanistische Selbstrechtfertigung des Menschen, die humane Sinngebung. Sie wird als zwangsverhaftet und unfähig zur Befreiung dargestellt. Dürrenmatt spielt dabei auf das klassische moralische Drama an, aber auch auf das moderne moralische Theater Brechts. In den Gestalten der drei Physiker sind (übrigens nicht ganz eindeutig auf bestimmte Gestalten verteilt) Andeutungen auf einen vagen europäischen Humanismus, auf amerikanische Wissenschaftsgläubigkeit und auf den humanistisch gemeinten Sozialismus der Sowjetunion angebracht. Alle laufen auf Zwang hinaus, mag auch der (hauptsächlich von Möbius vertretene) vage europäische Humanismus verhältnismäßig am besten wegkommen. Brechts Bestreben, sich vom bürgerlichen Theater abzusetzen, soll uns nicht hindern, mit Dürrenmatt seine Moralität in die humanistische Sinngebung einzubeziehen. Auf Brecht¹⁹ jedenfalls beziehen sich einige der "21 Punkte zu den Physikern" Dürrenmatts, vor allem der letzte: "Die Dramatik kann den Zuschauer überlisten, sich der Wirklichkeit auszusetzen, aber nicht zwingen, ihr standzuhalten oder sie gar zu bewältigen."²⁰ Auch die Meinung mehrerer Interpreten, das Stück als Ganzes sei eine Antwort auf (und zwar in Form einer Umkehrung von) Brechts *Leben des Galilei* hat einiges für sich, obwohl man die Bedeutung dieser Quelle der Intention nicht überschätzen sollte.

Kann man sagen, das Stück reduziere banale Euphemismen und den Schwindel humanitären Verantwortungsgefühls auf die harte Realität unserer Zeit? Offenbar nicht. Die sinnlos gewordene radioaktive Erde und die totale technische Ausbeutung des Sonnensystems, wie sie am eigentlichen Schluß konstatiert werden, sind bisher glücklicherweise Fiktion geblieben, und es gibt viele Gründe dafür, daß sie es bleiben werden. Vielmehr gehören beide Vorstellungen in den Bereich der mehr oder weniger trivialen Zukunfts-

romane. Auch sind die Möglichkeiten einer nuklearen Zerstörung unseres Planeten und die der technischen Ausbeutung des Sonnensystems nicht so eng miteinander verbunden. Man möchte meinen, sie schlossen sich aus. Totale Kriege sind letzter Ausdruck nationalen Stolzes und nationalen Hasses. Totale technische Organisation, angenommen sie wäre möglich, würde die menschlichen Energien, die bisher von nationalen Gegensätzen beschäftigt wurden, vermutlich kanalisieren und auf Weltraumunternehmen ablenken, die im einzelnen der Gewaltsamkeit nicht zu entbehren brauchten, denn die menschliche Natur dürfte sich kaum verändern. Die Vorstellungen totaler Technik und totaler Vernichtung fließen als vereinigt Gespenst zusammen in Möbius' Vorstellung, als unbedingt verabscheuungswürdig. An Stelle einer wahren Bedrohung finden wir eine Wertung, die weit verbreitet ist. Sie ist eine der im Publikum geläufigen Vorstellungen, die, von Erfahrungen unterbaut, für Wahrheit gehalten werden. Der Autor mag selbst von dem vereinigten Gespenst totaler Technik und totaler Vernichtung bedrückt worden sein, er konnte auf Verständnis und Interesse der Zuschauer rechnen.

In diesen Zusammenhang gehört auch die Idee des notwendigerweise schuldigen Physikers, die Möbius' Plan zugrundeliegt, im Irrenhaus "Physiker, aber unschuldig" zu bleiben. Es gibt einen historischen Hinweis auf die Realität der Schuld eines Physikers in der Schlußrede Einsteins.²¹ Der philanthropische Einstein empfahl, die erste Atombombe zu bauen. Das ist in der Tat historisch. In der Erfahrung des Zuschauers assoziieren sich mehr oder weniger verwandt gelagerte Fälle, die mit der Frage nach der Verantwortung der Physiker zu tun haben: der Fall Oppenheimer und die Anti-Atom-Erklärung deutscher Physiker. Aus dem allen baut sich leicht die Vorstellung zusammen, jedem Physiker lauere ein Heer von Technikern auf, die für jeden Laien verfügbar machen, was der Physiker um der Erkenntnis willen erforscht hat. Eine Szene im ersten Akt des Schauspiels, in der die Figur des amerikanischen Physikers Kilton, als Patient Newton genannt, die technische Ausnutzung der Elektrizitätslehre für eigentlich kriminell erklärt, ist in dieser Vorstellung verankert.

In Wahrheit muß auch dieser enge Zusammenhang: physikalische Entdeckung, technische Ausnutzung, ein weiterer Schritt zur totalen Technisierung oder totalen Vernichtung, als ein Gespenst bezeichnet werden. Der Alltag des Physikers, selbst des Kernphysikers, wenn er die Zählapparate der Teilchenbeschleuniger beobachtet und seine Ergebnisse am Schreibtisch mathematisch

auszudrücken versucht, ist so dämonisch nicht. Bedenklich erscheint vor allem, daß der Autor Möbius zumutet, neben einer einheitlichen Feldtheorie, der sogenannten Weltformel, auch ein System aller möglichen Erfindungen gefunden zu haben.

Möbius behauptet freilich einmal, die Wissenschaft sei an die Grenzen des Erkennbaren gestoßen, einige Grundbeziehungen zwischen unbegreiflichen Erscheinungen seien entdeckt, der Rest sei dem Verstande unzugängliches Geheimnis.²² Wie totale Technik auf so einer schwachen Grundlage möglich sein soll, bleibt ungeklärt. Es will mir überhaupt scheinen, als ob ein System aller möglichen Erfindungen eher im Optimismus der klassischen Mechanik zuhause sei als im Zeitalter der Kernphysik. Die Rätsel wachsen mindestens so schnell wie die Erkenntnisse, und diese Erfahrung wird den modernen Forscher eher zur Bescheidenheit zwingen. Möbius aber maß sich ein fast göttliches Selbstbewußtsein an, wenn er es vermeiden zu können glaubt, daß seine Untersuchung "in die Hände der Menschen" fällt.²³ Diese Hybris paßt schlecht zu der oben zitierten Behauptung Möbius, der "gewaltige Rest" des Unerforschbaren sei Geheimnis, was immer der Rest sein mag.

Diese ganze Argumentation geht von der Voraussetzung aus, man könne aus Dürrenmatts Drama irgendetwas über die Physik lernen. Das ist offensichtlich nicht der Fall. Denn beide Aussagen, die der menschlichen Überheblichkeit und die von dem "gewaltigen Rest," der Geheimnis bleiben müsse, werden von einer zweiten, nur leicht verhüllten strukturellen Intention des Autors gesteuert, die religiös motiviert ist. Daß es in Dürrenmatts Werk eine religiöse Unterschicht gibt, die nicht selten offen zutage tritt, ist jedem Leser deutlich und konnte auch von der Literatur über Dürrenmatt nicht übersehen werden.²⁴ Die religiöse Intention kommt besonders deutlich in der Schlußrede Möbius' von Salomo zum Ausdruck. Salomo sei "einst" ein Fürst des Friedens und der Gerechtigkeit gewesen. "Aber meine Weisheit zerstörte meine Gottesfurcht, und als ich Gott nicht mehr fürchtete, zerstörte meine Weisheit meinen Reichtum."²⁵ Die Überheblichkeit wird an der Gottesfurcht gemessen. Gottesfurcht ist die Anerkennung von Grenzen der menschlichen Weltbeherrschung. Die Möglichkeit einer solchen Grenzanerkennung liegt auch in der Anerkennung des "gewaltigen Restes," der Geheimnis sei und von dem schon die Rede war. Man kann dem Dramatiker vorwerfen, daß er sowohl die Hybris des planmäßigen übermenschlichen Handelns wie die Bescheidenheit der grundsätzlichen Erkenntnisbeschränkung durch Möbius aussprechen läßt, obwohl beides sich widerspricht. Es

scheint, daß die zurückgehaltene theologische Tendenz auf das Stichwort "Grenze des Erkennbaren" hin gleichsam ausbricht, ohne Rücksicht darauf, daß der rationale Humanist Möbius spricht.

An einer anderen Stelle ist die religiöse Linie der intentionalen Struktur leicht verhüllt, kommt aber deutlich genug zum Ausdruck. Es ist die Schlußrede des Polizeinspektors, bevor er den Schauplatz verläßt. Er hat entdeckt, daß die Konsequenz, die sein Beruf von ihm verlangt, Ausnahmen leidet. Das bildet einen Kontrast zu Möbius' Glauben an logische Ordnung und planmäßiges Handeln. "Die Gerechtigkeit macht zum ersten Male Ferien, ein immenses Gefühl."²⁶ Die Unterbrechung der eisernen Gesetzeskonsequenz von Sünde und Strafe steht im Mittelpunkt der christlichen Heilsbotschaft. Die Antinomie, daß der Mensch zwar logisch folgern muß, aber auf diese Weise selten zum Ziel gelangt, war schon das Thema in Dürrenmatts Roman *Das Versprechen* (1958), in dem an mehreren wichtigen Stellen die theologische Unterlage sichtbar wurde.

Blicken wir zurück, so bleibt von der "Realität" in den Physikern nicht viel übrig. Die moderne Physik in erster Linie, einige andere Züge wie bürgerlicher Kapitalismus in zweiter Linie, stehen zwar im Vordergrund des Geschehens, kommen aber für eine Betrachtung der Struktur nicht in Frage.²⁷ Vielmehr zeigt sich, daß die physikalischen Züge für sich genommen auf unsicherem Grunde stehen, denn sie sind nur Material für die Vergegenwärtigung der Struktur. Der Verdacht mußte laut werden, daß wir es eher mit Gespenstern der öffentlichen Meinung als mit Fakten zu tun haben.

Die "Komödie" *Die Physiker* ist ein Spiel mit Anspielungen, in das Gefühle der Bedrohung einbezogen werden, die Autor und Zuschauer teilen. Die "Wirklichkeit," die dem Zuschauer durch die "Metamorphose" des Stückes vielleicht ein wenig erkennbarer wird, hat mit den physikalischen Realitäten nur sehr am Rande zu tun. Vielmehr soll er die humanistische Orientierung in Frage stellen, zu der sowohl das Wissen-Wollen der Wissenschaft, wie jede irreligiöse, prinzipielle (und Opfer fordernde) Sinngebung, wie auch die philanthropische Moralität und die säkularisierte Frömmigkeit harmonisierter humaner Weltanschauungen gehören.

Daß die ganze humanistische Orientierung angesprochen wird, ist durch ein Spiel mit Anachronismen angedeutet. Ein solches Spiel findet sich in sehr vielen Dramen Dürrenmatts; offen zutage liegend (wie in *Romulus der Große* und in *Ein Engel kommt nach Babylon*) oder versteckt (wie in der Dynastieanspielung in *Frank*

der Fünfte). Es ist keine bloße Laune, daß die Physiker, die sich für Einstein und Newton ausgeben, in den Kostümen dieser Gestalten erscheinen, obwohl es sich doch nur um einen, noch dazu fingierten, Wahn handelt. Newton und Einstein weisen auf die humanistisch-wissenschaftliche Tradition hin, darauf, daß die humanistische Orientierung bei uns seit Jahrhunderten eingewurzelt ist und, besonders durch Newton und Einstein, unser Weltbild zwanghaft auf eine leere, gottlose und sinnlose Welt festlegt, der wir durch "innere" Werte, Sinngebungen, Selbstrechtfertigungen zu entkommen suchen. Dieser Tradition sind wir alle verhaftet, was dadurch spielhaft demonstriert wird, daß die Physiker Kilton und Eisler ihre fingierten Wahnrollen gelegentlich tauschen. In Newton war schon Einstein, in Einstein ist immer noch Newton und beide sind in uns, bestimmen unsere Orientierungen.

Die Bezeichnung "Komödie," die Dürrenmatt vorschreibt, wird zwar dem Spiel mit Anspielungen gerecht, nicht aber dem Zwanghaften, das sich durch das ganze Stück zieht. Der eigentliche Schluß ist vielmehr der einer Tragödie. Da Dürrenmatt sich ja bekanntlich darauf festgelegt hatte: "Uns kommt nur noch die Komödie bei,"²⁸ heißt das Stück auf dem Titelblatt "Komödie." Ein Hinweis, daß es auch, und vielleicht vorwiegend, eine Tragödie ist, findet sich in der Szenenanweisung am Anfang des ersten Aktes: "Zur Ausstattung einer Bühne, auf der, im Gegensatz zu den Stücken der Alten, das Satyrspiel der Tragödie vorangeht, gehört wenig."²⁹ Der eigentliche Schluß, die letzte Szene also, ist durchaus als Tragödie gemeint, als Tragödie der humanistischen Orientierung, die zum totalen Zwang in totaler ausbeutender industrieller Produktion führen soll.

Dennoch ist auch noch der Schluß ein Spielfeld voller Anspielungen, die vom biblischen Salomo über die "Frau Welt" mittelalterlicher Prägung ("Die Welt ist in die Hände einer verrückten Irrenärztin gefallen"³⁰), über die historischen Newton und Einstein bis zu "Science Fiction" reichen. Es sei nur angemerkt, daß auch *Der Besuch der alten Dame* nicht ernstlich als Komödie oder auch nur Tragikomödie, gleich welcher Definition, angesehen werden kann,³¹ obwohl auch dort ein Spiel mit Anspielungen die Tragödie auflockert. Anspielungen auf die (unzureichende) humane Tradition sind übrigens in *Der Besuch der alten Dame* ebenfalls eine wichtige strukturelle Linie.

Das Vorwiegen der ernsthaften, tragischen und dabei religiös bestimmten strukturellen Linie zeigt sich deutlich in den 21 Punkten, die Dürrenmatt seinem Stück beifügt. In einigen dieser Punkte

wird das Paradoxe genannt, das in *Die Physiker* daraus entsteht, daß Möbius durch planmäßiges Vorgehen das Gegenteil seiner Absicht erreicht. Dürrenmatt glaubt durch diese von ihm paradox genannte Intention den Zuschauer der Wirklichkeit auszusetzen, jedenfalls, wenn man die 21 Punkte als seine wahre Meinung nimmt, was mir nicht festzustehen scheint, denn es gibt genügend Äußerungen Dürrenmatts darüber, daß er eine Differenz von Fiktion und Wirklichkeit anerkennt. Freilich scheint der Begriff Wirklichkeit eine dämonische, wenn nicht theologische Anziehungskraft für ihn zu haben. Wie er in den 21 Punkten gebraucht wird, kann "Wirklichkeit" wohl nur als Gegenbegriff zu "Illusion" verstanden werden. Die Intention des Dramas ist es also, Illusionen zu durchstoßen; auch der Hinweis auf Ödipus in Punkt 9 deutet dies an.

Die Beziehung auf die Erfahrungswelt des Zuschauers muß jedoch im Spiel der Andeutungen bleiben, da das Spiel der Desillusionierung die Ebene der dramatischen Fiktion nicht verlassen kann.³² Wirklichkeit erscheint Dürrenmatt in dem Vorgang des Durchstoßens von illusionären Festlegungen in "ein Rätsel von Unheil," wie er seine Ansicht der Welt in den *Theaterproblemen* nennt.³³ Darin zeigt sich, bei aller spielerischer Form, eine missionarische Absicht, wie nicht selten in der deutschen Literatur, die ja so mannigfach mit dem protestantischen Pfarrhaus zusammenhängt, man könnte fast sagen, dort zu Hause ist.

Wenn die sowohl spielerische wie auch ernsthafte Intention des Stückes vom Zuschauer aufgenommen wird, dann erfährt er nichts Neues über seine Umwelt, sondern berührt eine metaphysische Vorstellung: die Gewißheit von der Brüchigkeit menschlichen Daseins, auf der von altersher die Tragödie beruht.

ANMERKUNGEN

1. Der Aufsatz beruht zum Teil auf Interpretationen des Dramas mit Studenten im dritten Semester ihrer Deutschstudien in den Jahren 1962-1964, in einem experimentellen Kurs, der unter den Augen Andrew Louis' und mit seiner Billigung stattfand und auf der Vorbereitung der Studenten durch seine Anfängergrammatik beruhte. Eine erste Fassung wurde 1966 in Straßburg während der Tagung der Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes vorgetragen. Die vorliegende umgearbeitete Fassung hat eine neue Einleitung.

2. Horst Bienek, *Werkstattgespräche mit Schriftstellern* (München, 1962), S. 101. Vgl. auch Dürrenmatt, "Vom Sinn der Dichtung in unserer Zeit," in: *Theaterschriften und Reden* (Zürich, 1966), S. 56-64, besonders S. 63. Dieser Vortrag ist von 1956.

3. Diesen Zusammenhang habe ich schon mehrfach angeführt, so daß ich mich hier kurz fassen muß. Vgl. u. a. "Die Gnade sprach von Liebe: Eine Struktur-Interpretation der *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* von Clemens Brentano" in *Geschichte-Deutung-Kritik* (Festschrift Kohlschmidt), hg. von Bindschedler und Zinsli (Bern, 1969), S. 199-223, und den ersten Teil von *Thomas Mann: Fiktion, Mythos, Religion* (Stuttgart, 1965).

4. Bienek, *Werkstattgespräche*, S. 109.

5. Dürrenmatt, *Komödien II und frühe Stücke* (Zürich, 1966), S. 288.

6. *Komödien II*, S. 344.

7. *Komödien II*, S. 351 f.

8. *Komödien II*, S. 344.

9. Das Wort "Narr" enthält in Luthers Bibelübersetzung oft eine moralische Verurteilung. Es gilt aber auch I Kor. IV. 10: "Wir sind Narren um Christi willen," auf die Apostel bezogen.

10. *Komödien II*, S. 294.

11. *Komödien II*, S. 344.

12. *Komödien II*, S. 291.

13. *Komödien II*, S. 326.

14. *Komödien II*, S. 308-315.

15. *Komödien II*, S. 285, 288.

16. *Komödien II*, S. 298.

17. *Komödien II*, S. 299.

18. *Komödien II*, S. 288.

19. Zum Verhältnis Dürrenmatts zu Brecht vgl. Hans Mayer, "Friedrich Dürrenmatt," *Zeitschrift für deutsche Philologie*, LXXXVII (1958), 482-498.

20. *Komödien II*, S. 355; schon *Die Ehe des Herrn Mississippi* stellt die Frage, "ob der Geist—in irgendeiner Form—imstande sei, eine Welt zu ändern..." (*Komödien I* [Zürich, 1957], S. 124), und bezog einen Kommunisten in dieses Spiel ein.

21. *Komödien II*, S. 351.

22. *Komödien II*, S. 342.

23. *Komödien II*, S. 338.

24. Karl Pestalozzi, "Friedrich Dürrenmatt," in *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, hg. von Otto Mann und Wolfgang Rothe (Bern, 1967), II, 385-402; Christian Markus Jauslin, *Friedrich Dürrenmatt: Zur Struktur seiner Dramen* (Zürich, 1964); Werner Oberle und Fritz Buri in dem Sammelwerk *Der unbequeme Dürrenmatt*, hg. von Willy Jäggi (Basel, 1962), S. 15, 36-69.

25. *Komödien II*, S. 351.

26. *Komödien II*, S. 330.

27. Zu dem "realistischen" Verständnis, dem das Stück zur Zeit seines Erscheinens unterworfen war, vgl. eine Kritik Walter Muschgs, "Dürrenmatt und die Physiker," *Moderna Sprak*, LVI (1962), 280: "Für ihn [Dürrenmatt]

ist das Irrenhaus keine poetische Metapher, sondern die höchst normale Endstation einer realen Entwicklung." Ebenda S. 283: "Neben Jahn wirkt Dürrenmatt frivol, verspielt, aber auch nüchterner und realistischer. Er verfügt über eine geistige Überlegenheit, die einem fortgeschrittenen Zustand unserer Bedrohung entspricht."

28. "Theaterprobleme," *Theaterschriften und Reden*, S. 122; zu "Theaterprobleme" und den Gattungsfragen äußert sich ausführlich: Jacob Steiner, "Die Komödie Dürrenmatts," *Der Deutschunterricht*, XV (1963), Heft 6, S. 81-98; Urs Jenny, *Dürrenmatt* ("Friedrichs Dramatiker des Welttheaters," Nr. 6 [Velber bei Hannover, 1965]), S. 77-88, bes. S. 78, gibt eine Definition des Schwanks und bezieht sie auf *Die Physiker*.

29. *Komödien II*, S. 290.

30. *Komödien II*, S. 350. Auf diese Deutung machte mich Ernst S. Dick aufmerksam. Vgl. seinen Aufsatz "Dürrenmatts 'Der Besuch der alten Dame': Welttheater und Ritualspiel," *Zeitschrift für deutsche Philologie*, LXXXVII (1968), 498-509; Der Gedanke wurde zuerst geäußert von Jacob Steiner, "Die Komödie Dürrenmatts" (siehe Anm. 28), S. 94; auf Claire in *Der Besuch der alten Dame* und Mathilde von Zahnd in *Die Physiker* und auch von Karl Pestalozzi (siehe Anm. 24), S. 391 auf Anastasia in *Die Ehe des Herrn Mississippi* bezogen. Die Frau Welt, die Frau als Welt, als Zugang zur Welt, kann somit als durchgehendes Motiv bei Dürrenmatt angesprochen werden.

31. Über die durchaus ernstgemeinte Konfrontierung des Zuschauers mit einem primitiven Ritualspiel siehe den Aufsatz von Ernst S. Dick (siehe vorige Anm.).

32. Man kann Fiktion und Wirklichkeit auch darum nicht ohne weiteres einander gegenüberstellen, weil zwei fast kontradiktorische Begriffe von "Realität" und "Wirklichkeit nebeneinanderstehen und zur Verwechslung einladen. Wirklichkeit ist: Erstens die alltägliche Umwelt. Stilistisch gewendet ist das Wort "realistisch" anwendbar auf jedes mitgeteilte Vorkommnis, das mir verständlich ist, mich angeht und meinen Mitmenschen zugänglich ist. Zweitens ist Wirklichkeit aber der Bereich, in dem die normalen Orientierungen (die einen fiktiven Text als "realistisch" erkennen lassen) nicht mehr stimmen. Diesen Begriff meint Dürrenmatt in den "21 Punkten," vgl. Punkt 19: "Im Paradoxen erscheint die Wirklichkeit." Er kann aber auch von einer Definition auf die andere übergehen, so in dem Gespräch mit Bienek, aus dem eingangs zitiert wurde (siehe Anm. 2). Dort bezeichnet er die Wirklichkeit u. a. als "grausam," "dubios" und "undurchsichtig," was mehr in die Richtung der zweiten Definition fällt, sagt aber auch, daß "jedes Theaterstück von der Wirklichkeit genährt, inspiriert wird," was sich zumindestens auch auf die erste (Umwelt) Bedeutung bezieht. Beide Bedeutungen gehören dennoch zusammen, weil, wie oben im Text ausgeführt, die alltäglichen Orientierungen sich kreuzen und darum sowohl eine bekannte, wie eine unbekannte Welt erzeugen können. Das ändert aber nichts daran, daß man sich darüber im Klaren sein muß, welchen Unterschied zur Fiktion man meint, wenn man "Realität" oder "Wirklichkeit" sagt.

33. *Theaterschriften und Reden*, S. 123.